

André Otto/Kurt Hahn

## **José Asunción Silva y la vida de las cosas sin fama. Del objeto colonial a la memoria fantasmática**

Aboli bibelot d'inanité sonore  
Stéphane Mallarmé

### **1.**

El mundo de los modernistas está poblado, incluso sobrecargado, por objetos preciosos y artificiales cuyo prestigio radica, sin duda, en un sistema de valores europeos. No parece eso nada extraño, en vista de los modelos literarios que sirven de base para el modernismo, como el Parnaso y el simbolismo franceses o el prerrafaelismo inglés y el decadentismo finisecular, extendido por toda Europa. Tanto a nivel de los motivos como a nivel intertextual en general, se manifiesta así una dependencia que perpetúa, en cierto modo, los mecanismos coloniales dentro de una cultura presuntamente postcolonial. En consecuencia, la crítica temprana culmina en el reproche de que el modernismo consiste sólo en una moda de epígonos sin poetología propia. La implantación de un imaginario descontextualizado, agregan los acusadores, propicia un escapismo que pasa completamente por alto la realidad sociopolítica de Latinoamérica, en vía de una modernización problemática.<sup>1</sup>

Es obvio que una polémica tan unidimensional no corresponde a la complejidad del fenómeno modernista e incurre inevitablemente en contradicciones. Por eso, tanto las estrategias intertextuales del modernismo como su pretendido distanciamiento del ámbito social se han analizado más tarde desde presupuestos más equilibrados y pertinentes. Así, por ejemplo, el sincretismo poetológico se considera ahora como una apropiación productiva que inicia un dinamismo transcultu-

---

1 Se pueden destacar las devaluaciones del modernismo por parte de poetas españoles como Manuel Machado, Pedro Salinas o Dámaso Alonso; véase el resumen de Shaw (1967: 195-202); Alonso (1952: 91) y también Silva Castro (1974: 316-324).

ral y recombina los modelos importados, a fin de crear una nueva estética.<sup>2</sup> Pero la abundancia en referencias literarias no sólo lleva a una hibridación, sino desemboca en una verdadera lógica hipertrófica, que oscurece las referencias coloniales específicas y sus particulares autoridades, y de ese modo establece la signatura modernista. Según Ángel Rama y Noé Jitrik, asimismo hay que revisar la tendencia escapista imputada a los modernistas. A través de una dialéctica negativa, Rama advierte que el ideal esteticista del poeta modernista significa una redefinición de su lugar —marginal— en la vida política y en la nueva estructura económica. Pues, tras la diferenciación funcional de la sociedad (Luhmann 1973: 81-115), ya no puede remitirse al rol romántico de visionario ni a la tarea pedagógica de ilustración, que conllevaba hasta entonces la poesía del siglo XIX:

Pero al confinarlo a la-poesía-como-especialización, la sociedad nueva le está exigiendo al poeta que redefina su función y establezca su nuevo campo de acción, cosas ambas más que difíciles en las tierras hispanoamericanas, donde la endeblez del medio cultural era bien conocida. [...] Por lo tanto, los poetas se transformarán en los servidores, custodios, de dos valores siempre vagos y mal definidos —el ideal y la belleza—, agrupándose en una suerte de cofradía que se autoabastece y dentro de la cual se fabrican, guardan y transmiten algunos productos de elaboración tan compleja como los artefactos industriales que comienzan a llegar desde Europa (Rama 1985: 46-47).<sup>3</sup>

Como lo sugiere Rama, el artefacto resulta el punto de intersección paradigmático de dos sistemas: el objeto artístico pasa del campo de valores económicos e industriales al terreno del arte. Dentro de ese

- 
- 2 La noción de “transculturación” ya fue acuñada por el sociólogo Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Ortiz [1940] 1978: 86). En cuanto a su aplicación literaria, hay que remitir a Ángel Rama *Transculturación narrativa en América Latina* (Rama 1982: 32-56), que completa el modelo tripartito de Ortiz —“parcial desculturación”, “incorporaciones procedentes de la cultura externa” y “recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria”— por las fases de la “selección” y la “re-inención creativa”. El proceso transcultural en el modernismo discute por ejemplo el estudio de Wolfgang Matzat, “Transkulturation im lateinamerikanischen Modernismus: Rubén Darío *Prosas profanas y otros poemas*” (Matzat 1997: 347-363).
  - 3 Las observaciones de Rama se refieren, entre otras fuentes, a Jitrik (1978). Desde una perspectiva parecida, localizan el modernismo dentro del desarrollo de la burguesía en Latinoamérica Gutiérrez-Girardot (1983) y más centrado en el análisis textual Pearsall (1984). Para un resumen de las definiciones distintas del modernismo véanse p.ej. las recopilaciones críticas de Schulman (1987) y Cardwell/McGuirk (1993).

proceso, es sobre todo la noción de fabricación del artefacto la que se convierte en el eje central de la producción poética y garantiza su transformación en auto-referencialidad estética. La multitud de objetos raros en el poema modernista, entonces, no queda reducida a un trasfondo decorativo o una mera ornamentación. Más bien crea, ya a nivel del contenido, una atmósfera programática de artificialidad que la enunciación potencia performativamente con el resultado de un mimetismo de “segundo grado” (Mahler 2006: 34-47).

Sin embargo, la poesía modernista en general no cuestiona la condición de los objetos representados, no los ubica en sus contextos históricos ni problematiza explícitamente su proveniencia cultural. Éstos son descritos como entidades materiales y unidades discretas, cuya historicidad sólo es considerada como efectos para aumentar su alcance simbólico. Precisamente en lo que se refiere a la selección y la funcionalidad del objeto, descolla la escritura del colombiano José Asunción Silva (1865-1896), lo cual señala también su posición intermedia en la literatura decimonónica de Latinoamérica.

Los intentos por clasificar a la poesía silviana necesariamente han conducido a resultados contradictorios. Por una parte, Silva es considerado un romántico tardío que combina el patetismo de Víctor Hugo con la estética becqueriana de la volatilidad; por otra parte, figura en la primera generación del modernismo con una marcada orientación simbolista.<sup>4</sup> Son verificables ambas tendencias, si se efectúa un recorrido lineal por la obra dispersa de Silva,<sup>5</sup> desde su poemario juvenil y de clara influencia romántica *Intimidades* (escrito entre 1881 y 1884), pasando por la sátira lírica de *Gotas amargas* (fecha insegura), hasta

---

4 La crítica enfoca sobre todo la relación del colombiano con el modernismo —que el mismo Silva satiriza previamente en la “Sinfonía color de fresa con leche”—, mientras que el romanticismo (francés y becqueriano) es considerado una referencia omnipresente, pero no cuestionada a fondo. En cuanto al modernismo, sólo remitimos a Gicovate (1990: 393-410); Camacho Guizado (1990: 411-421); Charry Lara (1989: 23-60); Carranza (1996: 13-25). La doble influencia romántica de Hugo y Bécquer se discute por ejemplo en Orjuela (1996: 29-82). Un breve resumen de la evolución poética de Silva ofrece Meregalli (1981: 17-28).

5 Numerosos poemas de Silva no fueron publicados durante su vida, de modo que su datación y la repartición en los poemarios mencionados se deben a un largo proceso de reconstrucción editorial. Véanse al respecto la “Introducción del coordinador” y la “Cronología” detallada de Orjuela (Orjuela 1990a: XXII-XXXVIII; Orjuela 1990b:501-510), así como el resumen de Mejía (1990: 471-500).

la maestría modernista del *Libro de versos* (redactado entre 1891 y 1896). Sea recordado de paso que le debemos a Silva también el prototipo ficticio del *dandy*-artista hispanoamericano.<sup>6</sup> Su perfil degenerado esboza el diario novelesco *De sobremesa* (escrito entre 1887 y 1896, publicado en 1925) que ha contribuido mucho, por sus alusiones autobiográficas —a menudo sobreestimadas— y por la historia agitada del manuscrito, a la leyenda de su autor, el *dandy* excéntrico y perverso.<sup>7</sup> Teniendo en cuenta la rapidez y la habilidad con que Silva recibe, adapta y modifica los hipertextos europeos, es comprensible que la mayoría de la crítica se esfuerce por averiguar sus fuentes potenciales. Eso es válido en particular para la descodificación de los textos líricos, dentro de cuyo panorama sobresale la famosa pieza de antología “Nocturno III (Una noche)” que provocó, por su ritmo vanguardista, una enorme cantidad de lecturas.

A diferencia de las investigaciones intertextuales,<sup>8</sup> nos proponemos aprovechar justamente la posición entre la autoreflexividad modernista y el mal del siglo romántico de Silva para abordar su peculiar textualización del objeto. Éste se distingue por dos rasgos importantes del artefacto modernista, tal como lo hemos caracterizado previamente. Por un lado, Silva renuncia al culto de la rareza —promulgada por la escuela parnasiana—,<sup>9</sup> de modo que temáticamente no se restringe a observar preciosos objetos de arte o artesanía. También presta atención a las cosas menos prestigiosas, pues tiende a transmitir, según su fórmula enfática, la “voz de las cosas”<sup>10</sup> en general. Por otro lado,

6 Para una ubicación de la novela dentro del decadentismo finisecular véanse Meyer-Minneman (1991: 40-73); Montero (1999: 249-261) y Calero Llanés et al. (1996).

7 La leyenda que rodea a Silva se basa tanto en su suicidio escenificado (el 24 de mayo de 1896) como en su estilo de vida extravagante, a lo que se añade la pérdida de sus manuscritos —entre ellos el texto terminado de *De sobremesa*— durante el naufragio del vapor *L'Amérique* (el 27 de enero de 1895). En vista de estas desventuras, se explica la fascinación biográfica por parte de la crítica. El estudio de Zuleta (2000) reconstruye la leyenda silviana desde una metaperspectiva recepcionista.

8 Esta acusada tendencia de la crítica silviana documentan las recopilaciones de Cobo Borda (1983; 1997); Charry Lara (1985).

9 En el artículo poetológico “Crítica ligera” (1888), Silva se distancia nítidamente del preciosismo parnasiano y de su devoción por la descripción impasible (Silva 1990: 368-372).

10 Así se titula un poema que Silva inserta en su *Libro de versos* (Silva 1990: 36).

acentúa la dimensión histórica, de modo que los objetos transparentan una temporalidad corrosiva y pierden su unidad de forma invariable. En consecuencia, Silva no sólo enfoca las cosas cotidianas y *sin fama*, sino las cosas cotidianas en vía de decaimiento, cuyo recuerdo parece conservar el poema.

La insistencia en la historicidad del objeto permite al mismo tiempo un planteamiento “postcolonial” que lleva la escritura de Silva desde la representación mimética y la alegoría política<sup>11</sup> a la simulación de la memoria. Limitándonos, primero, al análisis sucinto de dos poemas, examinaremos desde dos ángulos contradictorios el intento de una genealogía históricamente fundada: mientras que en “La ventana” el objeto descrito se convierte en manifestación material del pasado colonial, “Al pie de la estatua” insinúa la posible afirmación de una identidad latinoamericana descolonizada. Ambos textos fracasan como discursos identitarios, puesto que los objetos, en vez de convertirse en proyecciones de una autodefinición cultural o nacional, sucumben a una “expropiación melancólica”. En contraposición a ese movimiento que procede del objeto y lleva a su disolución, “Vejece”, en que se centra nuestro interés, adopta una actitud reconstructiva. Aquí el punto de partida es el olvido que el poema intenta remediar, conjurando todo un catálogo de cosas anticuadas y deterioradas que revelan una evidente signatura colonial. Por lo visto se trata de un *writing back* en el sentido temporal,<sup>12</sup> ya que “Vejece” procura llenar un hueco de memoria. Esta dinámica va invirtiéndose en la medida en que Silva socava la veracidad de la Historia y, en cambio, dota a las cosas de una multitud de narrativas fingidas y parciales. Lo que se constituye de tal manera, son recuerdos virtuales o simulados que resultan muy productivos dentro del carácter procesal lírico, pero ya no restablecen una continuidad histórica. Al corroer los objetos acumulados y al inscribirles una “memoria fantasmática”, “Vejece” de-

---

11 Según las observaciones de Fredric Jameson, la literatura de las ex-colonias se define por el hecho de que convierte el destino individual en una alegoría política (Jameson 1986: 65-88). Bajo este enfoque, Doris Sommer interpretó la novela latinoamericana del siglo XIX y su trama erótica como proyección alegórica del pretendido *nation-building* (Sommer 1990: 30-51).

12 Claro que usamos aquí el concepto de *writing back* con una semántica distinta a la que suelen darle los *postcolonial studies*. Como se sabe, la noción fue acuñada por Salman Rushdie y teorizada después por Bill Ashcroft (1989; Ashcroft et al. 2002).

construirá la configuración de una identidad cultural basada en la recuperación del pasado. Pero precisamente en esa negación se dibuja la situación postcolonial de Silva, entendida como “estructura melancólica” que transforma el objeto colonial en el “fetiche” –nunca plenamente apropiable– del deseo poético.<sup>13</sup>

## 2.

Silva sí experimentaba intensamente el “fetichismo de la mercancía” (“Fetischcharakter der Ware”) (Marx 1968: 85-98). Con sólo diecinueve años tuvo que encargarse del negocio familiar para vender artículos de lujo franceses a los altos círculos sociales de Bogotá.<sup>14</sup> Pero en cuanto a su poesía, temprano pone otro acento. En lugar de hacer resaltar el capital simbólico y un valor de cambio mistificado, se interesa por los artículos de uso, al parecer insignificantes. Que éstos, sin embargo, no sean inocentes respecto a cuestiones historiográficas, lo atestigua por ejemplo el poema “La ventana” (datado de 1883) (Silva 1990: 191-193),<sup>15</sup> cuya inspiración romántica apenas cabe destacar. Ni siquiera hubiese requerido del epígrafe de Víctor Hugo (“Oh temps évanouis! O splendeur éclipsés [sic!],/ Oh soleils descendus derrière l’horizon”; Silva 1990: 191), con que Silva determina de antemano el enfoque bajo el cual debe entenderse aquí la constitución lírica del objeto: un evidente clima de fugacidad determina la percepción de la ventana y amenaza su consistencia sustancial. Si se añade la connotación tópica, la ventana funciona como medio de tránsito invisible que se abre hacia un más allá y hace desaparecer, a favor de la transgresión imaginativa, toda materialidad. Siguiendo la tradición romántica,

- 
- 13 Sobre el fetiche como “paradosso di un oggetto inafferrabile che soddisfa un bisogno umano proprio attraverso il suo essere tale [inafferrabile]” véase Giorgio Agamben (1977: 41) y nuestras explicaciones más adelante. Igual que Homi Bhabha, quien introduce el concepto del fetiche en la discusión postcolonial (Bhabha 1994: 66-84 y 85-92), Agamben recurre por supuesto al planteamiento psicoanalítico de Sigmund Freud sobre el “Fetischismus” (Freud 1973: 379-388).
  - 14 El anuncio (1890) del Almacén Ricardo Silva e Hijo habla de un “surtido de mercancías franceses”, de “papel de colgadura, paños finos” y de “pianos” (Mataix 2006: 21). Sobre las actividades económicas de Silva y su fracaso final compárese la biografía detallada de Enrique Santos Molano (1997).
  - 15 José Jesús Osorio apunta a los aspectos históricos y socioculturales que ya se manifiestan en los poemas románticos e intimistas del joven Silva (Osorio 2006: 7-45).

Silva escenifica la vista panorámica para marcar un umbral, indicado además por el crepúsculo vespertino, por la “lumbre postrera/ del sol en occidente” (Silva 1990: 191, vv. 9/10). El pasaje topológico entre el interior y el exterior, entre aquí y allá, se refleja así en el eje temporal que se extiende entre ahora y antaño. Simultáneamente, se agrava el lamento nostálgico hasta tornarse en una visión casi agónica o, como lo articula el poema mismo, en “letal melancolía” (19).<sup>16</sup>

Es curioso constatar que en “La ventana” la melancolía desempeña un doble papel y afecta tanto la percepción “de” la ventana como la mirada “por” la ventana. Pero, desde un principio, no hay duda de que ambas perspectivas converjan en la sugerencia del pasado colonial. Eso se explicita ya en la primera estrofa 1-8 donde la ventana contrasta, por su procedencia y su vejez, claramente con el entorno, representado por el “balcón” decimonónico de enfrente:

Al frente de un balcón, blanco y dorado,  
obra de nuestro siglo diez y nueve  
hay en la estrecha calle una muy vieja  
ventana colonial. [...] (1-4).

Que la “muy vieja/ ventana” tenga en efecto antecedentes españoles, esclarece, a partir de la segunda estrofa 9-38, la vista “por” la ventana, que suplementa la historia de la ventana con una serie de personificaciones. El vidrio se transforma de esta manera en un plano de proyección poética, dado que sobre ésta se entrecruzan miradas de direcciones<sup>17</sup> y niveles ontológicos distintos. Pues con el “oidor” (14) o la “dama española” (15), el poema fantasea a personas, quienes, en otros tiempos, se hubiesen asomado tal vez a la ventana y cuyas vidas conservan –contrariamente a la presente “turba infantil” (23)– el recuerdo del pasado. En un acto de identificación delinea entonces el destino colonizador de la “dama” (15), sin abandonar, dentro de esa narración hipodiegética, el tono de *spleen* del discurso externo. Resumido en abstracto, el texto pasa de la contemplación exterior de la ventana a

---

16 Ante expresiones patéticas como la “letal melancolía” se entiende que la crítica asumió en gran parte la posición de Miguel de Unamuno –formulada en su prólogo a la primera edición (1908) de las *Poesías* de Silva (1923: 7-27)–, y sigue acentuando la metafísica negativa o la angustia existencial de Silva. Véase por ejemplo Orjuela (1976: 68-124).

17 Más precisamente, se trata de la diferencia entre la perspectiva que se dirige desde el exterior a la ventana y la mirada que va desde el interior hacia fuera.

una primera dimensión imaginativa que configura tras el cristal al sujeto de la memoria,<sup>18</sup> cuya introspección es rastreada en la segunda fase. Es aquí donde entra en juego el desplazamiento territorial que exilia a la señora española “de la hermosa Andalucía” (17), la traslada “a la colonia nueva” (18) y hace brotar consecutivamente “el germen de letal melancolía” (19). A causa de su irreversibilidad –su implacable “ya no”–, la separación espacial y temporal no sólo engendra una dinámica del deseo, sino reclama, simultáneamente, una compensación adecuada. Por lo tanto, la tercera estrofa 39-51 evoca, con mucho énfasis, varios pormenores del pasado español que intensifican la atmósfera romántica del ansia y que, a fin de cuentas, desembocan en una glorificación folclórica de Andalucía. La lista de los tópicos contiene la “cántiga española” (40), así como las “desventuras amorosas” (42), y alcanza su apogeo pintoresco con la “gentil guitarra” (44) que toca el “noble caballero” (45) a orillas del “Guadalquivir” (49). Para completar la estilización de “la aristocrática Sevilla” (48) se dibuja, en el trasfondo iluminado por la “luna” (51), la fachada majestuosa de la “Giralda” (50). Lo que no se aclara, sin embargo, es el agente de la percepción. El pronombre “ella” (40/65) puede referirse tanto a la ventana personificada como a su metonimia efectivamente humana, la “dama española” (15). En todo caso, el lector sigue hasta entonces una focalización interior o, en otras palabras, adopta la mirada anhelante que se proyecta hacia fuera, hacia una otredad ya irrecuperable.

La situación se modifica en la cuarta estrofa 52-63. Se produce ahora una oscilación que atraviesa el umbral de la ventana alternativamente desde el exterior al interior o viceversa. Llevados por la “brisa, dulce y leve” (52), penetran de fuera perfumes o sonidos evanescentes por los “barrotes duros” (54), mientras que desde dentro suben al cielo las “plácidas historias” (59) y las oraciones. Se desdibuja, a la vez, la localización exacta de la señora imaginada, de modo que se encuentra en un intervalo desterritorializado entre el allá de su patria española y el aquí colonial. Aunque la determinación de las coordenadas temporales sea igualmente difícil, los últimos veinticinco versos van encaminándose cada vez más al presente del acto enunciativo. En función de realizar ese acercamiento, el poema alude a momentos centrales de la vida como las bodas (“risueñas fiestas de

---

18 Se trata tanto del sujeto que conmemora, como del sujeto conmemorado.



himeneo”, 56) o las muertes ajenas (“mortuorios cirios”, 58) y los contextualiza dentro de la genealogía familiar de la “dama” (15). En lo siguiente, ella asume el papel de la “noble abuela” (60) que mira pasar las generaciones y entra en comunicación con su heredero: el “rubio nieto” (61) no sólo anticipa la “turba de los niños” (70) mencionada en la quinta estrofa, sino remite también a la “loca turba infantil” (23) del comienzo. De esta manera, se establece una relación inmediata entre la dama/abuela —ubicada, acordémonos, en un pasado hipotético— y los niños que juegan actualmente detrás de la ventana, si bien forman parte de dos realidades distintas. Aparte de esos pormenores genealógicos, se revela aquí la estructura cíclica del poema que, después de explorar la lejanía europea, vuelve a su punto de partida, es decir a la ventana colonial.

Al dirigir la atención a la “niñez risueña” (75), el texto ha regresado finalmente al presente. En consecuencia, se invierte de nuevo la perspectiva y predomina, otra vez, la observación externa de la ventana. Con esto, el poema corta también el desbordamiento imaginario, desencadenado por la cualidad mediática del vidrio, y retoma la descripción inicial del objeto. La ventana recobra ahora su materialidad, que los recuerdos fingidos de la dama han escamoteado completamente. Mientras que la quintaesencia de la historia interna se reduce a la queja tópica del *tempus fugit*, los últimos cuatro versos insinúan que la sustancia física de la ventana podría sobrevivir al desmoronamiento general:

...Tal vez mañana,  
cuando de aquellos niños queden sólo  
las ignotas y viejas sepulturas  
aún tenga el mismo sitio la ventana (79-82).

Pero, irónicamente, es precisamente la persistencia del lugar lo que el poema de Silva pone en entredicho. Aunque las líneas citadas parezcan acentuar su estabilidad, es sobre todo la ventana la que está sometida al condicionamiento histórico, ya que en ella se refleja la inestabilidad de la situación postcolonial. Teniendo en cuenta que la memoria nostálgica caracteriza la biografía de la dama como experiencia del desarraigo, la singularidad de la ventana resulta un efecto de alienación. Expuesta desde el comienzo por su alteridad arquitectónica,

la ventana acaba por formar una “heterotopía”,<sup>19</sup> cuya disfuncionalidad se pone de manifiesto en la caracterización como “inútil, allí, a solas” (59). Por consiguiente el “monograma” (7), “hecho de incomprensibles iniciales” (8) y grabado en el marco de la ventana, queda indescifrable hasta el fin. Aún más, el intento de descifrarlo y de determinar su origen culmina en una nueva borradura. En última instancia, la reconstrucción de la continuidad histórica que emprende el poema al contemplar la ventana, se convierte en melancolía regresiva que indica inexorablemente el destierro postcolonial del objeto colonial.

### 3.

Entre los poemas de Silva que discutimos aquí, “Al pie de la estatua” (Silva 1990: 17-25) se destaca por varios aspectos, y en particular por su manejo de lo objetivo. Si dejamos de lado la extensión de esta silva —abarca unos 330 versos—, cambian tanto la clase y el funcionamiento del objeto textualizado como la pragmática externa del poema. De manera programática, ambas categorías apuntan a la afirmación de una identidad cultural y política, para la cual Bolívar es el ejemplo por antonomasia. Ya el título pone en claro que el poema tematizará, con la estatua de Bolívar, un objeto que se presenta en público y que tiene gran valor emblemático para el *nation-building* latinoamericano. No es por casualidad que Silva recitara el texto, por primera vez, el día de la fiesta nacional de Venezuela (el 5 de julio de 1895), durante la recepción que el ministro de ese país dio en Bogotá.<sup>20</sup> Dado el trasfondo oficial, “Al pie de la estatua” necesariamente tiene que irritar. Pues, aunque alude a las expectativas genéricas del sermón epideíctico, como lo practicó la copiosa tradición clasicista-romántica de la poesía heroica latinoamericana, viola varias convenciones de dicho discurso. Por ello, el poema incluso fue tachado de fracaso estético, ya que se infiltran numerosas perturbaciones en la exaltación del libertador.<sup>21</sup> En

19 Sobre la noción de la *hétérotopie* véanse las explicaciones conocidas de Foucault (1994: 752-762).

20 “Al pie de la estatua” se publicó poco después, el 28 de octubre de 1895, en *El Correo Ilustrado* (Caracas).

21 De esta manera, la editora de las *Poesías* de Silva, Rocío Oviedo y Pérez de Tudela (Silva 1997: 81), critica “el sentimiento decadente” del poema, sin advertir el aspecto subversivo que está vinculado con la descomposición de la estatua.

efecto, el texto suprime hasta el punto de referencia principal que suele garantizar la importancia de la estatua: el nombre de Bolívar no se menciona nunca. Tampoco presenta hechos ilustres, grandes batallas o dichos famosos para identificar al héroe. En cambio, la actitud enunciativa sigue vacilando entre la alabanza de Bolívar y la insistencia en aspectos precarios de su mito. Ese conflicto peculiar lo demuestran ya los primeros versos, puesto que, por un lado, glorifican al pionero de la independencia como “semidiós”, pero, por otro lado, exhiben abiertamente su cansancio y su “mortal melancolía”:

Con majestad de semidiós, cansado  
por un combate rudo,  
y expresión de mortal melancolía  
álzase el bronce mudo  
que el embate del tiempo desafía [...] (1-5).

Ni la envergadura política del monumento, ni la opción parnasiana de la *transposition d'art*<sup>22</sup> –la transformación estética de la escultura en poema– pueden impedir que entremos, otra vez, en el universo silviano de las cosas decadentes. La estructura ambigua, que celebra al precursor de las “libres naciones” (7) o al “Padre de la Patria” (131/293) y que, al mismo tiempo, hace hincapié en la caducidad de toda significación histórica, será el rasgo más notable de “Al pie de la estatua”.

De esta manera, una “voz misteriosa” (59), respectivamente “la voz de la ignorada boca” (62), le manda al sujeto hablante que no se limite a pintar los escenarios bélicos y las victorias “en la lucha/ que redimió a la América Española” (106/107). Al contrario, debe cantar los momentos poco triunfales de la duda, de la angustia y de la morbosidad, para salvarlos del olvido en que cayeron tantos sucesos al parecer memorables.<sup>23</sup> Como ejemplo altamente sugestivo, el poema menciona la doble estirpe de la población latinoamericana, pues ella recordó, durante siglos, el trauma de la Conquista. Incluso el conflicto desigual entre el “indio” (78) de la “feraz llanura” (77) y el “hispano aventurero” (85) sucumbió a la eficacia del tiempo y se disipó en las

22 Véase al respecto la recopilación crítica en Klaus W. Hempfer (2000).

23 “Al pie de la estatua” no escatima esfuerzos retóricos en evocar las fases depresivas de Bolívar, como se nota por ejemplo en los siguientes versos 187-190/211-216: “Y luego cuenta/ las graves decepciones/ que aniquilan su ser, las pequeñeces/ de miserables pasiones [...] Di las melancolías/ de sus últimos días/ cuando a la orilla de la mar, a solas/ sus tristezas profundas acompaña/ el tumulto verdoso de las olas/ cuenta sus postrimeras agonías!”

“hondas tinieblas del olvido” (94). El procedimiento retórico que practica la voz inspiradora posibilita recordar tanto las “hazaña[s]” (113) del libertador como sus “tristezas profundas” (214). Aunque explícitamente prohíbe cantar los sucesos heroicos, los presenta ya en la extensa enumeración prohibitiva.

En la reacción del locutor-“poeta” (47) al mandamiento de la voz apuntadora, detectamos la misma ambivalencia. Reprobando la falta de heroísmo en la actualidad, el poeta, por un lado, intensifica la dignidad de la generación independentista. Pero, por otro lado, problematiza así el contexto institucionalizado de la enunciación misma –la conmemoración colectiva– y su posible significatividad, en la medida en que niega a sus contemporáneos toda sensibilidad para el patetismo épico: “Oh siglo que declinas:/ te falta el sentimiento de lo grande” (266/267). La devaluación del sentido histórico, que se revela aquí, tampoco deja intacta a la estatua, cuya función simbólica es controvertida progresivamente. Presentando las etapas críticas de la vida y la muerte de Bolívar, el poema no sólo relativiza el “significado” esperado de la oración panegírica; también pone de relieve la relación semiótica con el “significante”, porque des-automatiza la lógica representativa de la estatua. Su materialidad, que suele esconderse tras la persona cincelada o el concepto abstracto, adquiere en “Al pie de la estatua” una nueva relevancia.<sup>24</sup> En ella se concretiza con nitidez la inconstancia y el rápido desgaste de los “grandes relatos”. Así, el diagnóstico psicopatológico de la melancolía, que el texto repite varias veces (3/16/211), no concierne exclusivamente al “triunfador” (15) vivo, sino que repercute asimismo en su doble esculpido. Desvinculada la relación tradicional entre objeto e idea, entre el monumento de Bolívar y la autonomía latinoamericana, la auscultación del “alma de las cosas” (48) ya no desvela una patente semántica profunda.<sup>25</sup> De ahí resulta que la percepción externa de la estatua sigue, desde el comienzo, una tendencia que apenas permite modelar una figura fundadora. Tal vez la “melancólica postura” (16) sea aún compatible con el aspecto majestuoso de la “escultura” (14), si se la entiende como expresión de la sabiduría desilusionada. No obstante, se puede dudar de tal

24 En su lectura del famoso “Nocturno III” David Laraway acentúa igualmente la “scandalous materiality” (Laraway 2002: 539).

25 Sobre la semántica o la “metafísica profunda”, conjurada por el romanticismo y sus paisajes de correspondencia, véase Warning (1991: 301).

actitud estoica, cuando el “monumento” (17) corre peligro de descomponerse completamente. En vez de constituir un ejemplo edificante, se convierte en concreción del duelo y de la pérdida que exhala “lo triste de una tumba” (19). Por ello, si se enfocan las señales irritantes, la reconstrucción lírica de la estatua corresponde a la deconstrucción del mito bolivariano, cuya imitación (des-)figurada simboliza más el *memento mori* que la identidad política de Latinoamérica.

Para llevar ese cuestionamiento de la literatura conmemorativa a las últimas consecuencias, el poema de Silva abandona en lo siguiente su presunto enunciado, es decir la representación del monumento. Pasa a la descripción minuciosa del parque circundante (22-46) y lo provee de todos los elementos tópicos del *locus amoenus* (las flores, 22, “la brisa”, 23, el perfume de “los cálices frescos”, 25, “la luz matinal”, 26, “la espuma” de los “claros surtidores”, 27). Por lo tanto, el “amplio jardín florido” (22) contrasta marcadamente con la morbidez latente de la estatua – como objeto y emblema histórico. Pero como ya que hemos observado en “La ventana”,<sup>26</sup> es sobre todo el juego de los niños en el parque, el que atrae la fascinación del poeta hablante. Tomada primero como detalle insignificante, la “loca turba infantil” (31) vuelve a animar el escenario y relega a un plano secundario la “soledad” (32) paralizada de la estatua. En qué medida esa desviación de la percepción lírica no se reduce a una *amplificatio* ornamental del sublime himno, se revela al final del poema: encontramos, otra vez, la organización cíclica que estructura el texto y que retorna, significativamente, a las “cadenciosas rondas” (33/320) de los niños “al pie del pedestal” (40/327). Por cierto, Silva insinúa la interpretación obvia como sucesión generacional, con motivo de mitigar el contraste e instituir a los niños como herederos de la “gloria” (299) eterna de Bolívar.<sup>27</sup> Sin embargo, esa lectura teleológica es minada por el hecho de

---

26 Que los dos poemas estén ligados, se manifiesta también en una extensa autocitación. Silva inserta los versos 32-38 de “La ventana”, casi literalmente, en el segundo párrafo de “Al pie de la estatua” (47-55); eso llama la atención en la medida que, en ambos casos, se trata del valor histórico del objeto: “Fija en ella sus miradas el poeta./ con quien conversa el alma de las cosas./ en son que lo fascina./ para quien tienen una voz secreta./ las leves lamas grises y verdosas/ que al brotar en la estatua alabastrina/ del beso de los siglos son señales./ y a quien narran leyendas misteriosas/ de las sombras de las viejas catedrales.”

27 Véase los versos 293-304: “¡Oh Padre de la Patria!/ te sobran nuestros cantos; tu memoria/ cual bajel poderoso./ irá surcando el oceano oscuro/ que ante su dura

que “Al pie de la estatua” no describe a los niños como defensores futuros de la independencia, sino como otra encarnación del paso del tiempo. Su “idilio de vida sonriente” (38) está empañado, de principio a fin, por el “ser para la muerte”, de modo que “la vida borrascosa” (305) se convertirá ineludiblemente en “cenizas” (306) y terminará “en la tumba” (306). Después del pasado (la biografía de Bolívar) y el presente (su estatua), el síndrome omnipresente de la decadencia ahora afecta también al futuro (los niños), cuyas opciones realizadoras respecto al proyecto identitario están restringidas de antemano.

Pero aún más grave es el impacto que tiene el retorno final al parque para el alcance político-simbólico de la estatua. Como el poema descentra el escenario —precisamente en las posiciones claves del principio y fin del texto— y enfoca el entorno espacial, expone el monumento conmemorativo a los efectos de la contingencia. En este ambiente, “la epopeya de bronce de la estatua” (42/329) pierde su evidencia de símbolo patriótico y hasta corre el riesgo de pasar desapercibida: “[n]ada la escena dice/ al que pasa a su lado indiferente” (43/44). Haría falta un suplemento, a fin de impedir que la estatua se transforme en fenómeno marginal, en “cosa sin fama”, y para salvar su relevancia histórica. Pero eso sería justamente la retórica epidéctica del “patrio sentimiento” (46) que la ocasión solemne de la enunciación reclama y cuyo fundamento epistémico es problematizado radicalmente por el poema de Silva.

#### 4.

Bajo el enfoque de la historicidad, “La ventana” y “Al pie de la estatua” llevan a cabo una desintegración del objeto, que lo somete a una dinámica de lo efímero. Este proceso se caracteriza por una melancolía retrospectiva que introduce un quiebre temporal en la constitución poética del objeto, de modo que el referente de la representación queda retirado para siempre. Así, la melancolía asume una forma nostálgica y corresponde a la concepción freudiana del luto patológico (Freud 1917; 1973: 193-212).

---

quilla abre la historia/ y llegará a las playas del futuro./ Junto a lo perdurable de tu gloria./ es el rítmico acento/ de los que te cantamos./ cual los débiles gritos de contento/ que lanzan esos niños, cuando en torno/ giran del monumento.”

“Vejece”, incluido en *El libro de versos* (1891-1896) de Silva, desemboca igualmente en el embellecimiento arcádico de un pasado irrecuperable (“lugares halagüeños/ en épocas distantes y mejores”, 44-45).<sup>28</sup> No obstante, este texto poetológico explicita una posibilidad que ya se entreveía en lo anterior: el proceso mismo de la historización lírica logra reanudar el contacto con aquella edad desvanecida, cuyas voces el poeta sabe percibir e incorporar en su discurso. Paradójicamente, tal apropiación debe efectuarse entonces bajo las condiciones de la pérdida. Por consiguiente, “Vejece” empieza con una caracterización contradictoria de su asunto, quitando a las “cosas viejas” (1) todos los rasgos fenomenológicos distintivos y desterrándolas de la memoria colectiva. Pero al mismo tiempo, la primera décima destaca los recuerdos secretos, inherentes a las cosas, que ellas comunican de vez en cuando y “casi al oído”:

Las cosas viejas, tristes, desteñidas,  
sin voz y sin color, saben secretos  
de las épocas muertas, de las vidas  
que ya nadie conserva en la memoria,  
y a veces a los hombres, cuando inquietos  
las miran y las palpan, con extrañas  
voces de agonizante dicen, paso,  
casi al oído, alguna rara historia  
que tiene oscuridad de telarañas,  
són de laúd, y suavidad de raso (1-10).

Respecto a la macro-estructura del poema, los endecasílabos citados instalan un marco metapoético y programático, completado por la casi simétrica décima final.<sup>29</sup> Aparentemente lineal, el encuadramiento textual conduce desde la tristeza y la agonía de las cosas a la revelación de una edad de oro, cuyo reflejo conservan justamente esas cosas desgastadas. Para el que sabe reavivar su plenitud sinestética, es decir para el poeta o el “soñador” (39) sensible, las cosas se convierten tanto en medio comunicativo como en médium espiritista (“sugestiones místicas”, 50) que hacen vislumbrar una mítica profundidad simbólica. La pretendida recuperación de lo pasado se refleja en la organiza-

---

28 “Vejece” se publicó por primera vez póstumamente el 26 de agosto de 1897 en la revista colombiana *El Rayo*. Aquí se cita de la edición de 1990, véase el apéndice al final del artículo.

29 Sobre el aspecto metapoético véase también el poema “La voz de las cosas” (Silva 1990: 36).

ción sintáctica, porque el texto sigue una estructura cíclica y vuelve dos veces a su punto de partida. Mientras que la primera décima, separada por la tipografía, se inicia con el sintagma “Las cosas viejas” (1), se pueden delimitar semánticamente dos partes más (11-41/42-51), cuyo verso final reitera esa fórmula casi como estribillo. A cada uno de los tres párrafos, que se distinguen también por su pragmática enunciativa, corresponde una sola frase, lo que hace resaltar la desproporcionada extensión de la parte central (treinta versos).

La circularidad sintáctica apunta a la verdadera dinámica del texto, que despliega la parte central. Más que de una regresión lineal desde el presente de las cosas viejas hacia un pasado remoto, se trata del “recargo” de las cosas con una memoria suplementaria. Para descubrir su funcionamiento fantasmático es preciso escudriñar el catálogo enumerativo que amontona una mezcolanza de objetos poco llamativos. Son antigüedades usadas y por lo visto innecesarias que en muchos casos revelan una procedencia colonial y que, por ello, materializan la discontinuidad de la historia latinoamericana. En total, la lista abarca diecisiete elementos, distintamente detallados y separados cada vez por punto y coma. Comprende objetos tan diversos como la “antiguada miniatura” (11), los “fantásticos espejos” (20) o el “arpa olvidada” (36) que, al sonar, sólo emite un lamento desafinado. Desde una perspectiva sinóptica, se puede sistematizar el conjunto arbitrario, ya que ciertas cosas pertenecen al paradigma aristocrático-militar, otras forman parte del contexto cristiano y las demás solían servir de prestigiosa decoración interior. No cuesta conjeturar que sobre todo las dos primeras isotopías remiten a un determinado horizonte de referencia: hallamos aquí la “sortija” (30) del “hidalgo de espadín y gola” (31) así como el “histórico blasón” (16) con su “divisa latina” (17), que aluden a la aristocracia europea, mientras que el “crucifijo” (24) y los “misales de las viejas sacristías” (19) evocan el catolicismo de la exmetrópoli española. También el “negro sillón de Córdoba” (27) obedece a un ideal de estilo europeo, cuyo dogma estético subyace igualmente en el surtido de tejidos preciosos como la “batista” (33), “la seda” (34) o los “ricos brocateles” (35).

Sin embargo, “Vejece” no se limita a establecer el inventario de los “trastos” coloniales y por ello obsoletos. Mirándolo de cerca, el listado realiza efectivamente el planteamiento programático del marco, pues excede a la sola mención de los objetos. Igual que en “La



ventana” y “Al pie de la estatua”, las cosas expuestas en “Vejece” aparecen situadas dentro de sus historias específicas, cuya parcialidad es acentuada por la reducción lingüística de la *enumeratio*. A través de atributos o frases elípticas se construyen micro-narrativas fragmentarias con motivo de devolverles a las cosas su propio pasado, enterrado al comienzo del poema como “époc[a] muert[a]” (3). De este modo, el “crucifijo” (24) guarda las “lágrimas de pena” (25) de los moribundos o el “blasón” (16) casi borrado atestigua el orgullo social de la clase aristocrática (“presuntuosa”, 17), a la vez que la “sortija” (30) recuerda la elegancia anterior del “hidalgo” (30/31) y el “monograma incomprensible en las antiguas rejas” (37/38) insta a varias especulaciones. No obstante, el memorar las cosas olvidadas está doblemente condicionado. Por un lado, el gesto reconstructivo no logra ofuscar que se trata de una historicidad ficticia que tan sólo cuenta “alguna rara historia” (8), pero ya no se integra en una lógica meta-narrativa. Lo histórico llega a ser un efecto de la imaginación. De ahí que el poema de Silva pueda variar las categorías ontológicas y pasar de “crónicas” (48) a “consejas” (48), de “siglos” (20) históricos a sus reflejos en los “fantásticos espejos” (20).

Por otro lado, se pone de manifiesto en este contexto el fondo paradójico del texto, según lo cual la restitución poética de los objetos equivale a la narración de su desvanecimiento.<sup>30</sup> Así “Vejece” reúne todo un archivo de fantasías decadentes que se expresan en un vocabulario matizado: la anticuada miniatura queda “dormida” (12); las letras de la carta son “borrosa[s]” (13); la pintura es “por el tiempo y el polvo ennegrecida” (15) o “se deshace” (14) completamente; el blasón “pierde” (16) su divisa y los ricos tejidos van desintegrándose (33-35); etc. Con particular plasticidad se evidencia la simultaneidad de de- y reconstrucción en el “arca” (23) y la “alacena” (27), cuya vacuidad actual se debe al paso del tiempo. Pero es mucho más que eso. A la vez, la imaginación procura rellenar el arca y la alacena con “ducados” (23) o un “tesoro peregrino” (28), de modo que justamente la constatación de la ausencia conjura una presencia anterior.

La dinámica contradictoria, que da una vuelta afirmativa a la disolución de las cosas, permite diferenciar otro tipo de melancolía. Éste

---

30 Sobre la desintegración como procedimiento constitutivo en la poesía silvana véase también Schwartz (1959: 74-75).

no se reduce a la intención regresiva del luto, sino además libera un exceso de deseo que resulta en creatividad fantasmática. En vez de representar una melancolía patológica, “Vejeces” actualiza más bien la reinterpretación del concepto freudiano de Giorgio Agamben. Agamben matiza la noción de la pérdida –constitutiva de la homología freudiana entre luto y melancolía– y advierte que el objeto del deseo melancólico no puede ser poseído y, por ende, tampoco perdido.<sup>31</sup> Al revés, es precisamente la sugestión fantasmática que crea la impresión de la pérdida y, de esta manera, posibilita escenificar una apropiación posterior:

In questa prospettiva, la malinconia non sarebbe tanto la reazione regressiva alla perdita dell'oggetto d'amore, quanto la capacità fantasmatica di far apparire come perduto un oggetto inappropriabile. Se la libido si comporta *come se* una perdita fosse avvenuta, benché *nulla* sia stato in realtà perduto, ciò è perché essa inscena così una simulazione nel cui ambito ciò che non poteva essere perduto perché non era mai stato posseduto appare come perduto e ciò che non poteva essere posseduto perché, forse, non era mai stato reale, può essere appropriato in quanto oggetto perduto. [...] Ricoprendo il suo oggetto coi funebri addobbi del lutto, la malinconia gli conferisce la fantasmagorica realtà del perduto; ma in quanto essa è il lutto per un oggetto inappropriabile, la sua strategia apre uno spazio all'esistenza dell'irreale e delimita una scena in cui l'io può entrare in rapporto con esso e tentare un'appropriazione che nessun possesso potrebbe pareggiare e nessuna perdita insidiare (Agamben 1977: 25-26).

La explicación de Agamben cuadra muy bien con el gesto paradójico del poema de Silva. A primera vista, entabla un clima de luto y cali-

---

31 Enfocando la cualidad de la pérdida, Agamben señala por supuesto la problemática que se manifiesta en el paralelismo freudiano entre luto y melancolía: “Freud non nasconde, infatti, il suo imbarazzo di fronte all'irrefutabile constatazione che, mentre il lutto consegue a una perdita realmente avvenuta, nella malinconia non solo non è affatto chiaro che cosa è stato perduto, ma non è nemmeno certo se di una perdita si possa veramente parlare” (Agamben 1977: 25). Aunque en las reflexiones fundamentales de Freud (“Trauer und Melancholie”) el luto y la melancolía son homólogos respecto a su direccionalidad regresiva, se distinguen por la manera en que la tarea de luto logra retirar la libido y la memoria del objeto perdido, mientras que en la melancolía la pérdida se transforma en “introyección” del objeto deseado y termina en pérdida de sí misma. La matización de la noción freudiana del luto por parte de Jacques Derrida (1994: 13-35) se asemeja, en cierto sentido, a las observaciones de Agamben. Sin embargo, Derrida no se centra en la melancolía, sino destaca ya la dinámica virtual del luto que consigue interrumpir la ausencia definitiva y hace volver a la persona o al objeto perdidos a través de proyecciones imaginarias.

fica las “cosas viejas, tristes, desteñidas” (1) de inalcanzables para hacerlas resurgir, al mismo tiempo, dentro del ámbito de lo irreal. En este sentido, “Vejeces” no se detiene lamentando el olvido —de antemano relegado al anonimato (“que ya *nadie* conserva en la memoria”, 4 [nuestro énfasis])—, sino que crea inmediatamente un espacio para las “voces” (7) apenas perceptibles de las cosas. Su multiplicación lírica no corresponde, por ello, a un recorrido museístico ni tiende a una *écfrasis* a manera esteticista. La situación comunicativa de la parte central sugiere todo lo contrario. La apelación directa, que se dirige a los objetos tuteándolos íntimamente, les inspira vida y los relaciona con el hablante implícito. Mientras que en la primera décima las cosas aún están sin dueño y, en cierto modo, buscan un público para sus historias, aquí se efectúa el acto decisivo de la apropiación —en el momento mismo en que culmina el deterioro. Por su amplia descripción, las cosas vuelven a obtener un perfil histórico que ahora se deriva exclusivamente de la imaginación del locutor. Esta simulación historiográfica reemplaza la falta inicial del recuerdo y, a la vez, da forma a la productividad fantasmática del deseo.

Hay que insistir en el importante papel que al respecto asume el sujeto emisor, implicado en la interlocución personalizada. Sólo su existencia hace plausible el anhelo que se proyecta sobre las “cosas sin fama” como metonimias de un pasado perdido y nunca poseído. Las micro-historias diseminadas de los objetos posibilitan acceder a este pasado, puesto que traducen la carencia de la memoria a un fantasma, apropiable para el deseo. Pero, según las reflexiones de Agamben, el fantasma toma cuerpo en el “fetiche”. Por analogía con la melancolía, el filósofo italiano concibe el fetiche no sólo como síntoma psicopatológico, sino incluso como paradigma de la creatividad cultural (Agamben 1977: 39-48). Desde tales presupuestos, el catálogo establecido en “Vejeces” constituye una acumulación de objetos-fetiche, cuya carga afectiva y erótica es subrayada varias veces. Pues el amor (“os ama”, 39), que sienten los “poetas soñadores” (46) por las cosas “dulces, gratísimas y caras” (47), los distingue en esencia del “vulgo” (39). Gracias a su anhelo, “el soñador” (39) consigue transformar la insignificancia de las antigüedades reunidas en su propia satisfacción imaginaria. Pero ésta se restringe a una experiencia instantánea y está sujeta a un desplazamiento permanente, porque la materialidad del fetiche sirve ante todo de signo para una ausencia:

In quanto presenza, l'oggetto-feticcio è sí, infatti, qualcosa di concreto e perfino di tangibile; ma in quanto presenza di un'assenza, esso è, nello stesso tempo, immateriale e intangibile, perché rimanda continuamente al di là di se stesso verso qualcosa che non può mai realmente essere posseduto.

Questa ambiguità essenziale dello statuto del feticcio spiega perfettamente un fatto che l'osservazione aveva già rivelato da tempo, e, cioè, che il feticista tende immancabilmente a collezionare e a moltiplicare i suoi feticci. [...] Proprio in quanto esso è negazione e segno di un'assenza, il feticcio non è infatti un *unicum* irripetibile, ma è, al contrario, qualcosa di surrogabile all'infinito, senza che nessuna delle sue successive incarnazioni possa mai esaurire completamente il nulla di cui è la cifra. E per quanto il feticista moltiplichi le prove della sua presenza e accumuli harem di oggetti, il feticcio gli sfugge fatalmente fra le mani e, in ognuna delle su apparizioni, celebra sempre e soltanto la propria mistica fantasmagoria (Agamben 1977: 41-42).

La ambigüedad del fetiche como objeto tanto concreto como irreal, se demuestra en "Vejece" mediante la relación ya señalada entre la mera enumeración de las cosas y su disolución en narrativas fragmentarias. Así, la apelación dirigida a los objetos tangibles puede trocarse también en apóstrofe que se referiría entonces a la ausencia o, en otras palabras, a la presencia fantasmática de las cosas. A nivel metapoético, el apóstrofe actualiza las condiciones melancólicas, bajo las cuales, en general, el objeto puede entrar en la esfera semiótica. Sólo la renuncia a lo material permite la re-presentación lingüística del objeto – que es nada sino la huella de su desaparición. En ese aspecto, el poema de Silva realiza el desear insaciable por una apropiación simbólica. Pero, como el pasado deseado tan sólo se puede aprehender a través de su descomposición metonímica, el texto debe pasar de un fetiche a otro, sin llegar a una plenitud simbólica.

Finalmente, si se tiene en cuenta la proveniencia colonial de los objetos expuestos, "Vejece" igualmente esboza una negociación postcolonial con el pasado. Pues, desde el ángulo postcolonial, el objeto colonial es exactamente lo que, como el fetiche, se sustrae continuamente, ya que remite a una historia ajena e inaccesible. La relación con tal historia se caracteriza por un anhelo que fantasea la pérdida, sin que jamás hubiera existido una posesión. Dentro de la lógica melancólica surge, sin embargo, la posibilidad de una reescritura que aprovecha la disipación de las significaciones coloniales para crear nuevas semánticas. En el ámbito de lo enunciado, Silva describe gozo-

samente ese decaimiento a fin de iniciar, en el acto enunciativo, otra forma de adquisición. La simulación de memoria, que es el doble melancólico de la pérdida, no intenta restituir la integridad de las cosas venidas a menos ni ubicarlas históricamente. La devaluación de los objetos coloniales de valor sirve más bien como fondo estructural o palimpsesto en el que se inscriben las figuraciones discontinuas del poema postcolonial.

Respecto a la construcción de una memoria cultural, que al comienzo parecían transportar las cosas anticuadas, podemos inferir que “Vejece” afirma su falta y, en base a esta afirmación, abre un espacio para el pasado virtual. En cierta medida, éste es el *third space*, donde la escritura silviana pone en tela de juicio la conexión normativa entre lo objetivo y sus símbolos culturales.

It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read new (Bhabha 1994: 37).

No obstante, resultaría exagerado diagnosticar en el caso de Silva una subversión que desestabilizara las formaciones discursivas del colonialismo y las sustituyera por una visión de historia propiamente latinoamericana. Lo que sí debe tomarse en serio es el cambio de niveles, por el cual “Vejece” sobrepasa los otros poemas discutidos y traduce los objetos contemplados a un acto procesal poético. Ya no puros fantasmas y aún no signos identitarios, las “esencias fantásticas” (43),<sup>32</sup> que el texto abstrae de las cosas, revelan su verdadera eficacia en una “topología dell’irreale”.<sup>33</sup> En cuanto a “Vejece”, esta topología se cristaliza en una “escena de la enunciación”,<sup>34</sup> que sigue diluyendo la

32 El verso final de “La voz de las cosas”, que recuerda en varios aspectos la textualización del objeto en “Vejece”, trata explícitamente de los “fantasmas grises” a los cuales se dirige el deseo del hablante (Silva 1990: 36).

33 “Non più fantasma e non ancora segno, l’oggetto irreale dell’introiezione malinconica apre uno spazio che non è né l’allucinata scena onirica dei fantasmi né il mondo indifferente degli oggetti naturali; ma è in questo intermediario luogo epifanico, situato nella terra di nessuno fra l’amore narcisistico di sé e la scelta oggettuale esterna, che potranno un giorno collocarsi le creazioni della cultura umana [...]. [E] la topología dell’irreale che essa disegna nella sua immobile dialettica è, nello stesso tempo, una topología della cultura” (Agamben 1977: 32).

34 La noción de la “scène de l’énonciation” fue acuñada por Certeau (1982: 209-273) con respecto a las modalidades enunciativas del discurso místico. Certeau se

materialidad y la semántica histórica de su enunciado (el objeto), para re-apropiarse de su reflejo en el objeto textual. Hallamos aquí una táctica “postcolonial” en el sentido de que Silva expone el mundo colonial y sus restos materiales a una permanente expropiación. Por cierto, de esto no se desprende un nuevo proyecto de identidad cultural, pero se perfila el punto cero de una estética de emergencia fantasmática, como la performa el modernismo latinoamericano.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1977): *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Alonso, Dámaso (1952): *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.
- Ashcroft, Bill et al. (1989): *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge.
- Benveniste, Emile (1970): “L’appareil formel de l’énonciation”. En: *Langages*, 17, pp. 12-18.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. New York/London: Routledge.
- Calero Llanés, Lida et al. (eds.) (1996): “*De sobremesa*”. *Lecturas críticas*. Santiago de Cali: Programa Editorial Facultad de Humanidades.
- Camacho Guizado, Eduardo (1990): “Silva ante el modernismo”. En: Silva, José Asunción: *Obra completa. Edición crítica*. Ed. de Héctor H. Orjuela. Madrid: CSIC, pp. 411-421.
- Carranza, María Mercedes (1996): “Silva y el modernismo”. En: Silva, José Asunción: *Obra poética*. Madrid: CSIC, pp. 13-25.
- Certeau, Michel de (1982): *La fable mystique (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Gallimard.
- Charry Lara, Fernando (ed.) (1985): *Jose Asunción Silva: vida y creación*. Bogotá: Procultura.
- (1989): *José Asunción Silva*. Bogotá: Procultura.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (ed.) (1983): *Jose Asunción Silva, bogotano universal*. Bogotá: Villegas.
- (ed.) (1994-1997): *Leyendo a Silva*. 3 vols. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Cardwell, Richard A./McGuirk, Bernard (eds.) (1993): *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Derrida, Jacques (1994): “Kraft der Trauer”. En: Wetzel, Michael/Wolf, Herta (eds.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München: Fink, pp. 13-35.

---

refiere ciertamente a la división básica de la comunicación en lo enunciado y el acto de la enunciación, como la han establecido Benveniste (1970: 12-18) y Todorov (1970: 3-11).

- Foucault, Michel ([1967] 1994): "Des espaces autres". En: Foucault, Michel: *Dits et écrits (1954-1988)*. Ed. de Daniel Defert y François Ewald. Vol. 4. Paris: Gallimard, pp. 752-762.
- Freud, Sigmund (1917): "Trauer und Melancholie". En: *Studienausgabe*. Vol. III, pp. 193-212.
- ([1927] 1973): "Fetischismus". En: Freud, Sigmund: *Studienausgabe*. Vol. 3. Ed. de Alexander Mitscherlich. Frankfurt am Main: Fischer, pp. 379-388.
- Gicovate, Bernardo (1990): "El modernismo y José Asunción Silva". En: Silva, José Asunción: *Obra completa. Edición crítica*. Ed. de Héctor H. Orjuela. Madrid: CSIC, pp. 393-410.
- Gutiérrez-Girardot, Rafael (1983): *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- Hempfer, Klaus W. (ed.) (2000): *Jenseits der Mimesis. Parnassische "transposition d'art" und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Steiner.
- Jameson, Fredric (1986): "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". En: *Social Text*, 15, pp. 65-88.
- Jitrik, Noé (1978): *Las contradicciones del modernismo. Producción poética y situación sociológica*. México, D.F.: Colegio de México.
- Laraway, David (2002): "Shadowing Silva". En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 26, pp. 537-544.
- Luhmann, Niklas (1973): "Weltzeit und Systemgeschichte. Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme". En: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 16, pp. 81-115.
- Mahler, Andreas (2006): "Sprache – Mimesis – Diskurs. Die Vexiertexte des Parnasse als Paradigma anti-mimetischer Sprachrevolution". En: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 116, pp. 34-47.
- Marx, Karl (1968): *Das Kapital. Erstes Buch*. En: Marx, Karl/Engels, Friedrich: *Werke*. Vol. 23. Berlin: Dietz, pp. 85-98.
- Mataix, Remedios (2006): "Introducción". En: Silva, José Asunción: *Poesía – De Sobremesa*. Ed. de Remedios Mataix. Madrid: Cátedra, pp. 9-164.
- Matzat, Wolfgang (1997): "Transkulturation im lateinamerikanischen Modernismus: Rubén Darío's *Prosas profanas y otros poemas*". En: *Romanistisches Jahrbuch*, 48, pp. 347-363.
- Mejía, Gustavo (1990): "Jose Asunción Silva: sus textos y su crítica". En: Silva, José Asunción: *Obra completa. Edición crítica*. Ed. de Héctor H. Orjuela. Madrid: CSIC, pp. 471-500.
- Meregalli, Franco (1981): "Sobre el desarrollo de la lírica de José Asunción Silva". En: *Studi Letteratura Ispano-Americana*, 11, pp. 17-28.
- Meyer-Minneman, Klaus (1991): "De sobremesa de José Asunción Silva". En: Meyer-Minneman, Klaus: *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 40-73.
- Montero, Óscar (1999): "Escritura y perversión en *De sobremesa*". En: *Revista Iberoamericana*, 63, 178/179, pp. 249-261.

- Orjuela, Héctor H. (1976): "La angustia existencial en José Asunción Silva". En: Orjuela, Héctor H.: *"De sobremesa" y otros estudios sobre José Asunción Silva*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 68-124.
- (1990a): "Introducción del coordinador". En: Silva, José Asunción: *Obra completa. Edición crítica*. Ed. de Héctor H. Orjuela. Madrid: CSIC, pp. XXII-XXXVIII.
- (1990b): "Cronología". En: Silva, José Asunción: *Obra completa. Edición crítica*. Ed. de Héctor H. Orjuela. Madrid: CSIC, pp. 501-510.
- (1996): *Las luciérnagas fantásticas. Poesía y poética de José Asunción Silva*. Bogotá: Kelly.
- Ortiz, Fernando ([1940] 1978): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Osorio, José Jesús (2006): *José Asunción Silva y la ciudad letrada*. Lewiston/Queens-ton: Mellen.
- Pearsall, Priscilla (1984): *An Art Alienated from Itself. Studies in Spanish American Modernism*. Mississipi: Romance Monographs.
- Rama, Ángel (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*. México, D.F.: Siglo XXI.
- (1985): *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas/Barcelona: Alfadil.
- Santos Molano, Enrique (1997): *El corazón del poeta. Los sucesos reveladores de la vida y la verdad inesperada de la muerte de José Asunción Silva*. Bogotá: Nuevo Rumbo.
- Schulman, Ivan A. (ed.) (1987): *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus.
- Schwartz, R. J. (1959): "En busca de Silva". En: *Revista Iberoamericana*, 24, pp. 65-77.
- Shaw, Donald (1967): "'Modernismo': A Contribution to the Debate". En: *Bulletin of Hispanic Studies*, 44, pp. 195-202.
- Silva, José Asunción (1923): *Poesías. Edición definitiva*. Prólogo de Miguel de Unamuno, notas de Baldomero Sanín Cano. París/Buenos Aires: Louis Michaud.
- (1990): *Obra completa. Edición crítica*. Ed. de Héctor H. Orjuela. Madrid: CSIC.
- (1997): *Poesías*. Ed. de Rocío Oviedo y Pérez de Tudela. Madrid: Castalia.
- Silva Castro, Raúl (1974): "¿Es posible definir el modernismo?". En: Castillo, Homero (ed.): *Estudios críticos sobre el Modernismo*. Madrid: Gredos, pp. 316-324.
- Sommer, Doris (1990): *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Todorov, Tzvetan (1970): "Problèmes de l'énonciation". En: *Langages*, 17, pp. 3-11.
- Warning, Rainer (1991): "Romantische Tiefenperspektivik und moderner Perspektivismus. Chateaubriand – Flaubert – Proust". En: Maurer, Karl/Wehle, Winfried (eds.): *Romantik. Aufbruch zur Moderne*. München: Fink, pp. 295-324.
- Zuleta, Rodrigo (2000): *El sentido actual de José Asunción Silva. Análisis de la recepción de un clásico de la literatura colombiana*. Frankfurt am Main: Lang.



## Apéndice

### Vejeces

- 1 Las cosas viejas, tristes, desteñidas,  
sin voz y sin color, saben secretos  
de las épocas muertas, de las vidas  
que ya nadie conserva en la memoria,  
5 y a veces a los hombres, cuando inquietos  
las miran y las palpan, con extrañas  
voces de agonizante dicen, paso,  
casi al oído, alguna rara historia  
que tiene oscuridad de telarañas,  
10 són de laúd, y suavidad de raso.
- ¡Colores de anticuada miniatura,  
hoy, de algún mueble en el cajón, dormida;  
cincelado puñal; carta borrosa,  
tabla en que se deshace la pintura  
15 por el tiempo y el polvo ennegrecida;  
histórico blasón, donde se pierde  
la divisa latina, presuntuosa,  
medio borrada por el líquen verde;  
misales de las viejas sacristias;  
20 de otros siglos fantásticos espejos  
que en el azogue de las lunas frías  
guardáis de lo pasado los reflejos;  
arca, en un tiempo de ducados llena,  
crucifijo que tanto moribundo,  
25 humedeció con lágrimas de pena  
y besó con amor grave y profundo;  
negro sillón de Córdoba; alacena  
que guardaba un tesoro peregrino  
y donde anida la polilla sola;  
30 sortija que adornaste el dedo fino  
de algún hidalgo de espadín y gola;  
mayúsculas del viejo pergamino;  
batista tenue que a vainilla hueles;  
seda que te deshaces en la trama  
35 confusa de los ricos brocateles;  
arpa olvidada que al soñar, te quejas;

barrotes que formáis un monograma  
incomprensible en las antiguas rejas,  
el vulgo os huye, el soñador os ama  
40 y en vuestra muda sociedad reclama  
las confidencias de las cosas viejas!  
El pasado perfuma los ensueños  
con esencias fantásticas y añejas  
y nos lleva a lugares halagüeños  
45 en épocas distantes y mejores,  
por eso a los poetas soñadores,  
les son dulces, gratisimas y caras,  
las crónicas, historias y consejas,  
las formas, los estilos, los colores  
50 las sugestiones místicas y raras  
y los perfumes de las cosas viejas! (Silva 1990: 38-39).